

## Los rostros de Salomón de la Selva

*"Mientras ellos hablaban todo el tiempo de la nueva moral  
ella me exploraba con sus ojos.  
y cuando me levanté para marcharme  
sus dedos fueron como el tejido  
de una servilleta japonesa de papel."  
(Ezra Pound, "El Encuentro")*

### 1. ¿Por qué hablar de Alfonso Cortés es hablar de Salomón de la Selva?

En nuestra traducción de Alfonso Cortés<sup>1</sup>, hemos considerado el término del poeta "*swampo*" como la versión hispanizada de "*swamp*": "*pantano*" en inglés. Si bien así es, es también un término de origen en la Costa Caribe, como confirman un sinnúmero de textos nacionales<sup>2</sup>. Lo que nos devuelve a la realidad de la obra de Cortés en particular, y después, más ampliamente, del postmodernismo nicaragüense en general.

En su estudio sobre Cortés<sup>3</sup>, Nicasio Urbina, revisando sus poemas desde 1913, evidencia que la preocupación mística es en Cortés presente desde temprana edad, hasta "*La canción del espacio*" de 1927 (año éste, casualmente, del nacimiento de la vanguardia).

De hecho, la mayoría de los poemarios de Cortés fueron publicados después de esta fecha: *La Odissea del Istmo* (1922); *Poesías*

---

<sup>1</sup>Alfonso Cortés, *Anthologie Magna*, Bés Editions, 2004.

<sup>2</sup>Carlos Eddy Monterrey, "Guerra ecológica-turística", *El Nuevo Diario*, 25/7/2000: "Aquí en la costa hay mucha gente como EVO, Y APOYEN A HERTY, QUE ESE SEÑOR NO SE ENSUCIA EN UN SWAMPO"; "Manifiesta Peter Martínez, que es totalmente falso que ha iniciado el proyecto y que se está rellenando el swampo en Corn Island"; Magda Lanuzza, "Leyes ambientales y desarrollo", *La Prensa*, 25/8/2000: "En este escenario de lo que se entiende por desarrollo, las ideas se están encontrando y hay quienes tienen como concepto que un swampo de Little Corn"; Sergio León y Noel Hernández Ramos, "Bluefieleños pierden por apagón", *La Prensa*, 18/11/2002: "Presumen que el problema se originó en un lugar conocido como Swampo de Lara, pero desconocen qué sucedió y esperan saberlo con exactitud hoy lunes"; Haydée Brenes F., "Corn Island y Little Corn Island Dos perlas enamoran desde el Caribe", *El Nuevo Diario*, 4/1/2004: "y lo invita a conocer de cerca sitios como Swampo de Southwest Bay, lugar histórico donde desembarcaban los piratas en los siglos XVII y XVIII". V. también Dra Myriam Blanco, MSc. Guillermo Bendaña, Ing. Ramón Guevara, *Corredor Biológico del Atlántico Estudio Sectorial de Economía Rural y Sistemas Productivos de la Costa Atlántica Versión Final*, República de Nicaragua Ministerio del Ambiente y Recursos Naturales Fondo Nórdico de Desarrollo, pp. 1, 4, 28, 30, 64.

<sup>3</sup>Nicasio Urbina, "La formación del código en Alfonso Cortés: el enigma de la locura", *Bulletin Hispanique*, 95.2, julio-diciembre 1993, pp. 699-712.

(1931); *Tardes de oro* (1934); *Poemas eleusinos* (1935); *Las siete antorchas del sol* (1952); *Las rimas universales* (1964); *Las coplas del pueblo* (1965); *Las puertas del pasatiempo* (1967).

Ya en otros textos, en particular el estudio introductorio a nuestra traducción, tuvimos la oportunidad de plantear el hecho de que las temáticas de la poesía de Cortés son muy similares a las de la vanguardia. Entre otros, la personificación de los objetos, si comparamos "*El poema cotidiano*" con la *Chinfonía burguesa*. La reseña de la flora y la fauna nacionales, con uso de terminología autóctona, en particular en *Las rimas universales* y *Las puertas del pasatiempo*. Aunque aparecen ya en sus primeros poemarios poemas sobre la Gritería y los niños pobres. La preocupación social que, proviniendo de estos primeros poemarios, a través de la evocación dual de la situación miserosa del pueblo dentro de ámbito de fiestas y rituales populares, se profundiza en el sentido de un discurso político, aunque no orientado obligatoriamente hacia la reseña cardenaliana y exteriorista de la realidad circundante, en *Las coplas del pueblo*.

Las mismas preocupaciones místicas de Cortés, expresadas dentro del problema de la dualidad entre tiempo y espacio, como revela la dialéctica entre título y contenido de "*La canción del espacio*", son paralelas a la aparición del tiempo como cuarta dimensión en la literatura (como en H.G. Wells) y las artes (como en Moholy-Nagy) de inicios del siglo XX, por influencia común de la ciencia y el discurso einsteiniano y pre-einsteiniano.

Así Cortés se enmarca profundamente en su época, y ya no se puede considerar como un fenómeno aislado. Sin duda se diferencia de otros autores místicos contemporáneos suyos, como fueron Chesterton, Lovecraft, Jorge Luis Borges, todos igualmente tratando de los dos mundos<sup>4</sup>, por esa orientación claramente científica, propia de los movimientos de vanguardia.

La orientación social de Cortés toma mayor vigencia y sentido en la obra de Azarias H. Pallais, quien se dedicó en su poesía ("*Ahora que estás iluminado*", "*Entierro de pobre*", "*Los caminos después de*

---

<sup>4</sup>V. nuestro trabajo "*Los dos mundos de Jorge Luis Borges (apuntes para el estudio de su obra)*", *La Prensa Literaria*, 18/4/1998, pp. 2-3.

*la lluvia*", "*Noticias buenas y malas*"<sup>5</sup>) a representar la oposición entre el mundo injusto de la pobreza y la promesa del más allá.

Mientras "*Los caminos después de la lluvia*" representan la dualidad primer-tercer mundo (ciudades limpias de Holanda versus ciudad nicaragüense) en una dicotomía vivencial de Pallais similar a la del poema "*el Otro*" que concluye el primer poemario: *Canciones de Pájaro y Señora* (1931-1942) de Pablo Antonio Cuadra y en el que éste se identifica con un alma desterrada al nacer en suelo desconocido, "*Noticias buenas y malas*", que encontramos interés en citar todo, presenta varios elementos muy aclaradores de los procesos de pasajes, intercambio y evolución del postmodernismo hacia y como primer paso de la escritura vanguardista:

*"Noticias buenas y malas.*

*Siempre la tragi-comedia.  
Libres. Esclavos. Paz. Balas.  
Modernismo y edad media.  
Y bárbaros, sobre todo.  
La barbarie nunca falta.*

*El hombre, fiera, sin modo  
sobre sus víctimas, salta.  
Sus víctimas!, si pudieras  
contarlas! No, no podrías,  
arrojadas, en las eras  
bondas de las tiranías.*

*Nerón-Calles. Y tus labios  
manchados por este nombre.  
Homo Sapiens de los sabios,  
homo lupus es el hombre  
sin Jesús. Y punto y coma.*

*Lindbergh vuela, vuela, vuela.*

---

<sup>5</sup>Reproducidas todas en la página internet [www.palabravirtual.com](http://www.palabravirtual.com).

*Yanquilandia, mitad Roma  
y mitad Cartago, vela.  
De tanto velar, se enreda.  
Y aunque no se ve camino,  
todos pasan, sólo queda  
indeclinable Sandino.*

*Por sus pequeños hermanos  
¡Dios se lo pague! Sandino  
protesta con las dos manos  
alzadas. Será molino  
de viento, como los otros?  
Será juego del interés?  
Y que relinchen los potros?  
Y que hablemos en inglés?"*

Varios motivos deben aquí llamarnos la atención:

Primero, la reproducción dariana de "*A Roosevelt*" y la cuestión del idioma.

Mientras en Darío era un dato primario de la identidad hispanoamericana, pues aparece en al final de la primera estrofa ("*eres el futuro invasor/ de la América ingenua que tiene sangre indígena,/ que aún reza a Jesucristo y aún habla en español*"), aquí concluye el poema.

Segundo, en las tres primeras estrofas del poema de Pallais, la aparición de figuras clásicas, darianas y postmodernistas entonces, como en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales* (1957) de Salomón de la Selva, presentado al Concurso literario Andrés Bello de Venezuela, el cual, por razón de un golpe de estado, no se dio<sup>6</sup>. Las evocaciones Nerón-Calles, y Roma-Cartago, remiten a Alejandro-Nabocodonosor y Nueva York-Atlántida de Darío. Igualmente la forma gramatical con uso de verbo repetido y división entre sujeto

---

<sup>6</sup>V. Salomón de la Selva, *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, Managua, Colección Cultural del Banco de América, 1974, "Nota explicativa" (apócrifa), s/n.

y verbo, éste reducido al final de la frase, con proposiciones intercaladas, de los primeros versos de la cuarta estrofa:

*"Lindbergh vuela, vuela, vuela.*

*Yanquilandia, mitad Roma*

*y mitad Cartago, vela."*

Remite, invertida, a la presentación de los últimos versos de "*A Roosevelt*":

*"... esa América*

*que tiembla de huracanes y que vive de Amor,*

*hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.*

*Y sueña. Y ama, y vibra; y es la hija del Sol."*

Tercero, en la cuarta estrofa, como lo hará la vanguardia, y después en particular Ernesto Cardenal, la aparición de figuras contemporáneas. El nombramiento de figuras del momento, al igual que la alusión en los poemas a objetos y personajes de la vida cotidiana, como en "*El poema cotidiano*" de Cortés o *El poeta en su balcón* de Pallais, largo poema-poemario con cortes debidos a interrupciones de la vida diaria, conforme una escritura proustiana o joyciana, en todo caso surrealista (por la intromisión del proceso de lectura referido del poeta en su balcón dentro de la lectura real del lector leyendo) o psicoanalítica del poeta-narrador, nombramiento de figuras y objetos o personajes cotidianos que nos recuerda a la recurrente criada india del teatro vanguardista nicaragüense, con sus idiotismos cómicos, en particular en *Doña Ana no está aquí* e más aún en *La novia de Tola*, y, volvámoslo a decir, es un recurso propiamente vanguardista.

Finalmente, como en Salomón de la Selva, que le dedica una novela corta: *La guerra de Sandino o pueblo desnudo* (escrita en 1935, pero inédita hasta 1985, cuando la publicó la editorial Nueva Nicaragua<sup>7</sup>), la aparición ya totalmente política y actual, de Sandino en las estrofas cuatro y cinco del poema de Pallais. De hecho en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, tanto la progresión del poemario como varios poemas, tales como los de la primera parte,

---

<sup>7</sup>Iván Molina Jiménez, "*Salomón de la Selva, ¿sandinista?*", *El Nuevo Diario*, 17/4/1999.

titulada: “*Lyra Graeca*”, del poemario, en particular “*Decir contra la pobreza*”, “*Meditación del Estadista*”, “*Grandeza de ciudad*”, “*Las yeguas de Glauco*” y “*La cólera de Creusa*”, parecen ser reflexiones antisomocistas.

## 2. ¿Por qué Salomón de la Selva es un autor complejo?

Tratando de *El Soldado desconocido*, Álvaro Urtecho<sup>8</sup> recuerda muy bien que:

*"... han aparecido estudiosos como el de Julio Valle Castillo (Salomón de la Selva y la modernidad en Mesoamérica", Simposium sobre la obra de la Selva, Mayo, 1983, Biblioteca de la UNAN) que ha situado esta obra pionera en su justa dimensión, considerando a su autor como fundador de la modernidad mesoamericana, y el de José Emilio Pacheco ("La otra vanguardia", Casa de las Américas, Enero-Febrero de 1980, N° 118), que hace hincapié en el concepto de "la otra vanguardia", es decir, la vanguardia del testimonio y la crítica social que caracterizan, entre otras cosas, al poeta vitalista y revolucionario de El soldado desconocido."*

Además, Urtecho coincide con nosotros, en nuestra traducción de dicha obra maestra de Salomón<sup>9</sup>, para reconocer en el poemario, publicado en México en 1922 e ilustrado por Diego Rivera, influencia de la poesía de Apollinaire (Urtecho cita un largo extracto del poema "*La noche de abril de 1915*", en el que se puede ver la idéntica temática entre el francés y el nicaragüense de asociación contradictoria entre la simbología del acto amoroso y la realidad cruenta de los materiales de muerte de los aparatos de guerra, bala para Salomón, obuses para Apollinaire).

De hecho, al remitir la poesía de Salomón de la Selva a la de Apollinaire, podemos inducir el carácter vanguardista de la primera. También en su texto, Urtecho asemeja la poesía de Salomón de la Selva a la de Ezra Pound, Trakl, y los franceses Jules Romain y René

<sup>8</sup>Álvaro Urtecho, "*El Soldado Desconocido de Salomón de la Selva: una experiencia vanguardista*", *El Nuevo Diario*, 22/7/2000.

<sup>9</sup>Salomón de la Selva, *Le Soldat inconnu*, Bés Editions, 2001.

Arcos, de los que cita poemas relacionados con *El Soldado desconocido*.  
Escribe Urtecho:

*"Pienso que El soldado... no solo es importante dentro de la génesis del movimiento vanguardista hispanoamericano, sino dentro del conjunto de la literatura internacional y cosmopolita de los años 20. Una obra que admite cortejo con la obra de los poetas europeos y norteamericanos que percibieron profundamente las interioridades dramáticas del conflicto y sus consecuencias: los alemanes Georg Trakl, August Stramm, Bertold Brecht, Ernest Stadleg; los ingleses Wilfred Owen, Siegfried Sassoon y F.S. flint; el yanki Pound, el italiano Ungaretti y los franceses Jules Romains, René Arcos, Charles Vildrac y, por supuesto, Guillaume Apollinaire."*

La misma biografía de Salomón de la Selva induce a la constatación de un génesis vanguardista de su obra: escribe *Tropical Town and others poems*, publicado en New York en 1918, bajo la influencia del movimiento de la new american poetry, y fue integrado en varias antologías de joven poesía norteamericana de los años 1920, como *The Book of American Poetry* compilada por Edwin Markham. Perteneció, al lado de Edna St. Vincent Millay e Stephen Vincent Benet, a los círculos literarios de los poetas jóvenes de New York de la época. Tuvo una intensa relación amorosa con la misma Edna St. Vincent Millay, quien ha sido una de las más importantes poetas norteamericanas de esta década, y dejó testimonio de su romance con el nicaragüense en el poema que tituló en español: *"Recuerdo"*.

Políticamente, Salomón de la Selva estuvo muy vinculado con el movimiento sindicalista de los Estados Unidos y fue secretario del famoso líder obrero Samuel Gompers. Hacia 1930 dirigió en Nicaragua una fuerte campaña como partidario de Sandino, lo que le valió tener que pasar muchos años de su vida en el exilio, en México.

Significativamente, tal orientación política lo relaciona más con el Darío de *Azul...* y el Darío periodista, así como con la

perspectiva social del padre Pallais, que con la vanguardia, la cual, tanto en Nicaragua, con Pablo Atonio Cuadra y la identificación con las camisas negras, como en Europa, de los futuristas en particular, se identificó más ésta siempre con el fanatismo patriótico y fascista, apologético de la violencia. Es sólo con Cardenal y la generación traicionada, sin embargo en la producción más particular de Beltrán Morales y Leonel Rugama, que lo que teóricos como Jorge Eduardo Arellano llegaron a llamar "*post-vanguardia*" se orientó hacia un discurso socialista.

La misma figura del indio, tanto en el teatro vanguardista, como en Joaquín Pasos, y después Mario Cajina-Vega, Fernando Silva, o el discípulo de Pablo Antonio Cuadra Leonel Calderón, no deja nunca de tener un valor de clase, nunca realmente de discurso propio. Como bien indujo Erick Aguirre en sus recientes obras<sup>10</sup>, la figura del indio representa siempre el otro de la clase dominante, quien escribe para este otro sin voz, prestándole a menudo voz básica, popular, cómica aún cuando tierna. En eso se asemeja el discurso social vanguardista al de Darío, y al postmodernista de Cortés, Salomón de la Selva o Pallais. Todavía hoy en día es, como plantea Aguirre, desde la cúpula que se expresa un discurso de la otredad, del cual el mismo Aguirre o Raúl Quintanilla y Ernesto Salmerón (estos dos últimos también enmarcados en el discurso de izquierda), son reveladores en cuanto provienen de familias pudientes, por lo menos en el ámbito intelectual, nacionales.

Probablemente en este sentido, un rasgo indudablemente en común entre Salomón de la Selva y la vanguardia es que el discurso social se desprende y/o se orienta más hacia el discurso político, en todos casos patriótico, que hacia la problemática de la justicia social en sí. Es decir, todos fueron apóstoles de la Nación, tanto Salomón de la Selva o después Ernesto Cardenal y Sergio Ramírez, que predicaron en sus obras la patria libre, como Pablo Antonio Cuadra que reivindicó lo nacional a través del uso simbólico de la camisa negra, asemejándose así en Nicaragua al discurso contemporáneo de

---

<sup>10</sup>Erick Aguirre, *Subversión de la memoria*, Managua, CNE, 2005; y *Las máscaras del texto - Proceso histórico y dominación cultural en Centroamérica*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2006.



la derecha europea, pero también de José Vasconcelos<sup>11</sup> en México con la teoría de la Quinta Raza Cósmica (1926), en la que aparece la raza iberoamericana como paradigma de la nueva humanidad porque en ella se han mezclado las cuatro otras (blanca, asiática, negra e indígena).

Asimismo, vemos también que, de Darío y del postmodernismo, la vanguardia utiliza el principio de mitificación de las figuras contemporáneas, en particular de la gesta iberoamericana, como Darío lo hace con Bolívar desde sus primeros versos, y Caupolicán en *Azul...* Como lo hace Cortés en *La Odissea del Istmo*.

La imagen que da Salomón de Sandino y sus combatientes en su novela es la de hombres del pueblo, sencillos y sinceros, francos y honrados, valores religiosamente asociados, por oposición a sus oponentes.

La novela de Salomón, relacionada ideológicamente con el principio de involucramiento patriótico de *El Soldado desconocido*, es también contemporánea del nacimiento en Nicaragua de la novelística de guerra, escrita entre la publicación de *Sangre en el Trópico* de 1931 de Hernán Robleto, y *Sangre Santa* de 1940 de Adolfo Calero Orozco, la cual, esta última, principia con los elementos definitorios del héroe vanguardista: la broma y el distanciamiento con la acción narrada.

Similar a las dos novelas de sus coetáneos, Salomón de la Selva propone en otra novela inédita<sup>12</sup>: *La Dionisiada* (1942, publicada por el Banco de América en 1975), una visión de la guerra

---

<sup>11</sup>José Vasconcelos, *La Raza Cósmica - Misión de la Raza Iberoamericana - Notas de Viajes a la América del Sur*, Barcelona, Agencia Mundial de Librería, 1926.

<sup>12</sup>Escrita, igual que *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, con el fin de concursar, esta vez en el Segundo Concurso Literario Latinoamericano de la Editorial Farrar & Rinehart de New York, por medio de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana y del P.E.N. Club de México, pero con idéntica mala suerte, pues, "*por razones ya conocidas de política internacional, fue víctima de discriminación localista y quedó entre las obras inéditas que sus herederos han conservado con respetuoso cuidado*", en Salomón de la Selva, *La Dionisiada*, Managua, Fondo de Promoción Cultural del Banco de América, 1975, "Nota explicativa" (apócrifa), s/n. El Banco de América publicó *La Dionisiada* al año siguiente de publicar *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*.

entre liberales y conservadores, dialectizada, igual que en Robleto y Calero Orozco, por la presencia simbólica de un sacerdote. Al igual que en la novela de Calero Orozco el médico tira en medio de la novela una larga diatriba en contra de la insensatez de la guerra fratricida, en Salomón de la Selva, es el reverendo norteamericano Hyman Parker que concluye la novela sobre estos mismos pensamientos<sup>13</sup>.

*La Dionisiada*, tanto por su título como por su división en partes desde el "*Nacimiento y Crianza de Dionisio*", expresa la dualidad de la obra de Salomón de la Selva: la obra refiere al famoso y extenso libro tebaida (s. IV-V d.C.) *Las Dionisiacas* (21000 hexámetros homéricos, de los cuales se conservan 3750) de Nonos de Panópolis sobre la vida y hazañas del dios; pero dicha referencia sirve para promover una visión nietszchana de la figura del dios griego como elemento de salvación ante el apolonismo, por así decir, de la situación. Como Calero Orozco, Salomón de la Selva termina su novela ante las puertas de la catedral<sup>14</sup>, y al igual que Pablo Antonio Cuadra en *Por los caminos van los caminos* de 1937, con la figura femenina como recordatorio para el hombre y en espera del guerrero eventualmente muerto<sup>15</sup>, tema ya presente en los poemas del final (algo güegüencistas si los asemejamos al episodio de la ventana en la pieza) de *El Soldado desconocido*, que tratan, precisamente, del medio a la muerte y del anhelo por retornar a casa<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup>Salomón de la Selva, *La Dionisiada*, pp. 338-339.

<sup>14</sup>Ibid., p. 340.

<sup>15</sup>Ibid., "5.", dos últimos párrafos: "En Hualica la anciana niña Chinta enseñó el rosario. Y después del rosario Doña Conchi dijo que debían acostarse, que a lo mejor las llamaban de madrugada, que tenían que estar descansadas. La Chinta y la Petra estaban en la cocina, preparando unos pinolitos tibios para la señora y la niña. La Adriana, pegada a la viejita, le decía:

- No. Yo no me quiero acostar... ¡Por favor, cuénteme más del Nichito, mi Nicho, mama Chinta!"

<sup>16</sup>Salomón de la Selva, *El Soldado desconocido*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1971, desde "Cantar" hasta el penúltimo poema "*La Balada del Retorno*", pp. 145-152

Aparece en *La Dionisiada* la figura de Darío como centro neurálgico de la narración<sup>17</sup> en cuanto figura-símbolo, lo que prefigura claramente las novelas de Sergio Ramírez, de *Baile de máscaras* de 1994 hasta *Margarita, está linda la mar...* de 1998, y recuperaciones ulteriores del vate por artistas contemporáneos, como por ejemplo Raúl Quintanilla en su cuento en el último número de la revista *ArteFacto*.

Tal vez podemos inducir otra relación entre *La Dionisiada* y *Sangre Santa*, mientras ésta consta de 12 capítulos, número crístico, *La Dionisiada* tiene 10, número de la perfección divina, en los dos casos entonces la novela refiere al carácter de reencuentro, sacrificial en el caso de *Sangre Santa*, del fenómeno de la guerra. De hecho, ya *El Soldado desconocido* se desarrollaba en cinco jornadas, número del hombre.

### **3. Recuento de la obra de Salomón de la Selva como elemento de comprensión de sus dialécticas y trayectorias**

Es acercándose a la obra de Salomón de la Selva que se resuelve la complejidad aparente de la misma, y se deja entender, al igual que Alfonso Cortés, como un autor por un lado influenciado por sus contemporáneos, es decir, sumergido en su realidad, y por otro lado puente entre Darío y los vanguardistas.

Así son significativos los textos que revelan una posición social en él, desde *Tropical Town and other poems*, cuyo mismo título, por el principio de una sección principal y una segunda sección agrupando "*otros poemas*", es meramente dariano. Es así el caso de "*A song for Wall Street*"<sup>18</sup>.

Ahora bien, tanto el final de *La Dionisiada* con la preparación del pinol, como la insistencia en *Tropical Town and others poems*, como

---

<sup>17</sup>Desde la "*Advertancia del Autor*", ibid., s/n, hasta el final, pp. 296ss. V. en este aspecto de la importancia de Darío en la novela Urbina, "*Rubén Darío y la miticidad en la literatura nicaragüense*", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, reed. en la revista *Decenio*, No 4-7, Marzo de 1999, pp. 21-26.

<sup>18</sup>Salomón de la Selva, *Antología mayor - Acroasis y selección de Julio Valle-Castillo*, Managua, Editorial Nueva Nicaragua, 1993, pp. 91-94.

revela de hecho el título desde un principio, sobre la oposición entre New York y Nicaragua, sobre la añoranza de la patria, sobre las situaciones las más coloquiales, empezando por las descripción del "*Pueblo Tropical*" y la "*Casa Tropical*"<sup>19</sup>, permite descartar la idea de que Salomón de la Selva haya cambiado radicalmente en sus preocupaciones, eligiendo al final una visión más ensimismada e interiorista. Sin duda se puede comparar su progresión a la de Cortés. Mientras Cortés pasa de poemas marcadamente postmodernistas, con temáticas místicas neo-darianas, a poemas sobre el pueblo y flora y fauna nacionales, Salomón de la Selva pasa de poemas muy coloquiales, vanguardistas porque regionalistas, a poemas más elaborados, conforme la necesidad política de esconder ciertos pensamientos, la permanencia de la influencia dariana, y la aparición probable de una influencia surrealista o ultraista en él, en la que las figuras míticas refieren a situaciones muy presentes.

De hecho, siguiendo su recorrido literario, nos percatamos de que tanto el *Canto a la Independencia Nacional de México* (1955) como *Acolmixti Neẕabualcōyotl* (1958), mitificación del legado precolombino mexicano, son obras tardías en su producción, y le dan evidente seguimiento en el orden de las preocupaciones del autor a la apología vanguardista de lo nacional, en cuanto se identifica también con lo tropical dariano, de *Tropical Town and others poems* o la muy temprana "*Oda a León de Nicaragua*"<sup>20</sup> de 1917, obras y preocupaciones todas, de Salomón de la Selva, o de los vanguardistas, neo-darianas (mitificación de lo latinoamericano contemporáneo mediante odas de forma clásica) al igual que *La Odisea del Istmo* de Cortés. Mismo regionalismo aparece en la segunda parte de *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, titulada: "*Ocho Canciones de Nostalgia Venezolana junto al Templo de Poseidón en Pesto*".

De alguna forma podemos comparar la evolución de Salomón de la Selva con la del último Coronel Urtecho y sus himnos sandinistas, y con el Cardenal de una de sus últimas épocas, con el

<sup>19</sup>Salomón de la Selva, *Antología poética*, introducción Guillermo Rothschuh Tablada, selección Jorge Eduardo Arellano, Managua, Extensión Cultural UNAN-Managua, 1979, pp. 11-12.

<sup>20</sup>*Antología Mayor*, pp. 387-390.

*Canto Cósmico* (1989), versión nicaragüense del *Canto General* nerudiano (1943). De hecho, el interés por la ciencia y su uso a forma de collage exteriorista para integrar este discurso objetivo en los intersticios subjetivos del discurso poético, práctica surrealista, que tendrá auge con Cardenal, se evidencia en varios textos, por ende fundadores, de Salomón de la Selva para personificar y mitificar a personajes contemporáneos, lo que por consecuencia vuelve lógica, dentro de la misma perspectiva vanguardista, y remitiéndola a la evolución cardenaliana, la derivación de poemas vanguardistas a poemas épicos en el último Salomón de la Selva. Pensamos a los poemas de Salomón de la Selva como "*Dos soldados*"<sup>21</sup> (c. 1918-1920), "*Amanecer*" con la presentación entre paréntesis del poema<sup>22</sup>, la cual revela, aún tratándose de un poema sobre un evento indio, como comprueba el epígrafe de Kipling, la importancia del rescate de la herencia precolombina y la gesta indígena durante la Conquista para Salomón de la Selva:

"(Del *Chauraspanchasika del Biljana*,  
madeja de oro, desenredo el sánscrito:  
*Hoy cumplen nueve siglos estas lágrimas*)."<sup>23</sup>

Igual consideración acerca del poema "*Sermón del Padre Damian*"<sup>24</sup>, ubicado en la isla hawaiana de Molokai en 1885, y el en homenaje al prócer de la Independencia norteamericana "*Sonata de Alejandro Hamilton*"<sup>25</sup> (1941), dicha "*Sonata*" por su estructura en tres tiempos musicales, pudiendo compararse con los poemas de Carlos Martínez Rivas y alguna obra de Nodier, padre original sin duda de la literatura mallarmeana en Francia.

---

<sup>21</sup> *Antología poética*, pp. 60-62.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 63-66.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 69-73.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 75-87.

La misma *Evocación de Horacio* de 1949 de Salomón de la Selva, al usar del epigrama, prefigura la obra temprana de Cardenal, y se inscribe en el interés de los vanguardistas, en particular de Luis Alberto Cabrales<sup>26</sup>, por los hai-kai. También hace juego con las "*Cancion(es)*" del joven Salomón de la Selva, que, por su brevedad asociada a su naturalismo e intención de moral, se derivan de un evidente según nosotros interés del poeta por la literatura precolombina tal como la conocemos. Pensamos en particular en "*Canción de la Magdalena*" y "*Canción del Amante de la Amapola*"<sup>27</sup>, más obvia ésta todavía, y que tiene eco en el poema "*Cuatro adolescentes*" de *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*<sup>28</sup>.

Ronsardiana como lo atestiguan algunos epígrafes<sup>29</sup>, no cabe duda que la referencia, aún remitida a un objeto más concreto, a la nieve ennegrecida en "*Canción del Amante de la Amapola*", baudelairiano en el tema, remite a Villon, y por ende atestigua el origen francés, es decir dariano, al igual que, de nuevo, en el caso de Cabrales, de la poesía de Salomón de la Selva.

Mientras en *Tropical Town and other poems* la evocación del "*Parque Tropical*"<sup>30</sup> prefigura los "*Parques*", permitiendo entender éstos como el lugar no tanto vanguardista de la ciudad contemporánea, sino coloquial del pueblo con su parque central, "*Infancia Tropical*", con sus dudas y recuento de la infancia, prefigura "*El Otro*", último poema del primer poemario de Pablo Antonio Cuadra, asumiendo Salomón de la Selva, como después Cuadra, las lágrimas como fenómeno educacional inherente al ser poético en la realidad nacional, con la salvedad de que aquí las lágrimas que

---

<sup>26</sup>V. Luis Alberto Cabrales, *Opera parva*, edición y prólogo Julio Valle-Castillo, presentación Carlos Tünnermann Bernheim. 3a ed, Managua, CNE, 2001, última parte.

<sup>27</sup>*Antología poética*, p. 16.

<sup>28</sup>*Antología Mayor*, pp. 355-356.

<sup>29</sup>*Antología poética*, p. 68.

<sup>30</sup>*Ibid.*, pp. 12-13.

permiten revelarse al niño poeta no son las suyas propias sino las de su madre<sup>31</sup>.

Los finales de estrofa de "*Infancia Tropical*" recuerdan también a las problemáticas de Cortés:

*"Y nervioso, rara vez hablaba y escasamente oía  
El murmurar de la gente, harto de la única respuesta  
Que oculta la verdad día tras día."*<sup>32</sup>

*"Y supe que yo era una barañta de misterios  
Y la vida un ciclón pasando a mi lado."*<sup>33</sup>

Numerosos son los poemas que Salomón de la Selva, al igual que Cortés y los vanguardistas, le dedica a "*mi gente*"<sup>34</sup> como la nombra en "*El día de los fieles difuntos*", así como a sus rituales. Es el caso en dicho poema, también de *Tropical Town and other poems*, cuyo final de nuevo recuerda a Cortés:

*"Voz que dice, voz que canta  
Lo que yo jamás podría cantar."*<sup>35</sup>

Es también el caso en tres poemas consecutivos de *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, cuya temática recuerda a Pallais, y más que todo a Cortés: "*La Santa de los niños pobres*", "*Balada del 24 de diciembre*" y "*Envío*"<sup>36</sup>, esta última, sobre una pobre muchacha a punto de parir que reza a la Virgen, próxima a los poemas de *Canciones de Pájaro y Señora* de Pablo Antonio Cuadra.

---

<sup>31</sup>Ibid., p. 13.

<sup>32</sup>Ibid., p. 12.

<sup>33</sup>Ibid., p. 13.

<sup>34</sup>Ibid., p. 15.

<sup>35</sup>Ibid.

<sup>36</sup>*Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, pp. 65-69.

El final que acabamos de citar de "*El día de los fieles difuntos*" permite entender mejor el pasaje del postmodernismo a la vanguardia, remitiendo las interrogaciones místicas de Cortés dentro del ámbito más general de la preocupación clasista de los poetas de inicios del siglo XX en Nicaragua, como plantearon Juan Sobalvarro y Erick Aguirre en sus respectivos trabajos. Es desde la otredad que se plantea el ser poético, pájaro que canta, pero ante todo sátiro-poeta que sigue el modelo ideológico de "*El Rey burgués*", al mismo tiempo que, identificándose, aunque implícitamente, con la clase pudiente, hace de la figura del indio la contraparte necesario, coloquial de un discurso social y político sobre sí mismo, pero más que todo derivado de una *imagerie* modernista dariana y martiana del pequeño país versus el monstruo norteamericano.

Así en "*De "Mi Nicaragua"*"<sup>37</sup> de Salomón de la Selva aparece la figura del indio a través de un conjunto, que son las "*poblaciones de indios y un volcán y una sierra*",<sup>38</sup> que será el modelo neo-hegeliano (*Filosofía de la Historia*) de identificación entre *Volgeist* y geografía, ésta predeterminando a éste, asumido desde la vanguardia hasta Praxis y Solentiname. El niño que se describe haber sido Salomón de la Selva en el poema ve a estas poblaciones y, en la segunda parte del poema donde aparece la carreta, y por ende el buey dariano, que se volverá también arquetípico de la evocación de Nicaragua en los poemas de Salomón de la Selva, el poeta, como Cuadra en "*El Otro*", escindiéndose románticamente<sup>39</sup> de su objeto de observación, le dedica su canto a esta gente y al buey y la carreta que representan su labor:

"*mi canción es eco del ruido que hacíais*

---

<sup>37</sup> *Antología poética*, "*Poemas dispersos (1919-1922)*", pp. 31-33.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>39</sup> V. Walter Benjamin, *Le concept de critique dans le romantisme allemand*, París, Flammarion, 1986, y nuestro artículo "*Yo soy aquel que ayer no más decía*", *Nuevo Amanecer Cultural*, 5/8/2006, p. 10.



*yendo sobre piedras,"*<sup>40</sup>

Mientras en "*El día de los fieles difuntos*" la voz de la campana reemplaza la del poeta, incapaz de hablar para su gente, aquí es la voz del poeta que se sustituye en el recuerdo a la de las niñas cantando y la carreta de bueyes con su ruido de ruedas. No es casual, pues, si es justo después de esta evocación que el poeta se dedica, a la manera vanguardista y regionalista, a enumerar las frutas de Nicaragua: mango, guayaba, nancites, "*Dulzura de mi Nicaragua*"<sup>41</sup>.

En "*Canción de Recuerdo*"<sup>42</sup> es la piña que habiéndole rajado la lengua da esa cualidad a la voz del poeta que, lejos de su país, porta la voz de Nindirí, Diriamba, Niquinohomo, Monimbó, la "*choza limpia*" y la mujer afanosa:

*"Lejos de mi tierra, lejos aguas y años,  
¡qué otra cosa haré  
sino cantar cantos como canta el agua  
de mi Nicaragua? Y así cantaré!"*

Probable alusión a la Granada de Walker esta "*ciudad en incendio*" del poema "*Verano*" de 1919, aunque el título deja pensar en una razón menos política y más natural.

Reaparece en el poema "*Nicaragua*"<sup>43</sup> de 1926 la figura del indio en un poema hecho de estrofas de dos versos que prefiguran *Las Coplas del Pueblo*, de tres versos, de Cortés. Ahí el indio, con el que se identifica el poeta en voz plural, se opone al "*extraño*", es decir, extranjero, importador de progreso, pero no para el pueblo. Termina el poema:

*"Habrá menos afanes, mayores regocijos,*

---

<sup>40</sup>*Antología poética*, p. 32.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>42</sup>*Ibid.*, p. 42, misma sub-sección.

<sup>43</sup>*Ibid.*, pp. 55-56.

*pero para el extraño, que no para tus hijos"*

En "*Canto a Costa Rica*"<sup>44</sup> se destacan los tres motivos: de la lucha fratricida ("*enconados odios fraticidas*"), del dictador ("*tiranuelo ruin, en maridaje/ con extrañas legiones asesinas,*"), y de la ínclita raza dariana ("*ínclita madre de héroes*"), siendo Sandino el héroe central del poema.

Lo que nos obliga a restablecer una evidencia: en Salomón de la Selva, no hay, tampoco que en ningún vanguardista, pensamos de nueva en las posiciones cambiantes de éstos, una visión unívoca de la relación de fuerzas. Al igual que Darío pudo cantar a Whitman y oponerse a Roosevelt, aunque los dos promovían una visión idéntica, en "*Acroasis en defensa de la cultura humanista*" que abre *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*<sup>45</sup>, Salomón de la Selva hace una ferviente defensa de la sociedad estadounidense que le tocó conocer, similar a la, contemporánea, de Coronel en *Rápido Tránsito - Al ritmo de Norteamérica* (1953, 1959). Al mismo tiempo, en su "*Acroasis*", Salomón de la Selva pretende proponer un conocimiento humanístico remitido a la figura de Andrés Bello para poder proponer, mediante la poesía, una visión política y social, y oponerse a la "*oscuridad que deliberadamente buscan tantos de nuestros poetas de vanguardia, puede ser para ocultar su ignorancia*", por lo cual se propone Salomón de la Selva participar en el Certamen con el doble fin de dar gusto a los lectores por la cultura clásica, madre del humanismo, como lo pudo constatar en los Estados Unidos, donde se pudo sorprender al ver puestos en escena siempre a los clásicos, y para oponer versos buenos a los malos de los vanguardistas<sup>46</sup>. Su propuesta es conformar una unidad ideológica latinoamericana:

---

<sup>44</sup>Ibid., "*Poemas dispersos (1926-1958)*", p. 57.

<sup>45</sup>*Versos y Versiones...*, pp. 7-21.

<sup>46</sup>Ibid., pp. 16-18.

*"En el amor a los clásicos tal vez esté el campo en donde nuestras culturas americanas, supuestamente opuestas, pueden juntarse, y nuestros espíritus en supuesta contradicción también puedan hermanarse."*<sup>47</sup>

En homenaje explícito a Darío, al que dedica todo un párrafo y define como *"Después de Bello, cronológicamente, la figura más grande de nuestras letras"*<sup>48</sup>, pretende, con estos propósitos, oponerse al vanguardismo:

*"Y como vienen afianzando su prestigio, a la sombra de la pereza de la crítica literaria hispanoamericana, he creído obligación patriótica salirles al frente. Este libro es de combate."*<sup>49</sup>

Así la referencia griega, poundana<sup>50</sup> por otra parte, sirve de Salomón de la Selva para orientar un discurso político, opuesto en la forma y en la ideología, al vanguardismo. De la misma manera, el amor a los Estados Unidos, que lo une con la vanguardia, orienta la lectura de sus poemas hacia la figura del dictador, que, creemos, es el que evoca Somoza (prefigurando así a Cardenal en los *Epigramas*<sup>51</sup>) en la evocación de Glauco devorado por sus propios caballos en *"Las yeguas de Glauco"*, siendo, dicho de paso, sin querer queriendo, la hembra que redime el pecado del hombre, al igual que en la literatura nacional, tal vez en relación con el principio de la madre sufriente estudiado por Arturo Andrés Roig como símbolo de la América Latina, la figura femenina que es el contrapunto

---

<sup>47</sup>Ibid.

<sup>48</sup>Ibid., pp. 16-17, la cita es de la p. 16.

<sup>49</sup>Ibid., p. 17.

<sup>50</sup>Habiendo sido, casualmente también Pound traducido por Coronel Urtecho y Cardenal, lo que indica su importancia para la literatura nicaragüense de esta época. Sobre dicha importancia en Cardenal, v. Roberto Fernández Retamar, *"Entre el Cosmos y el Apocalipsis"*, fragmento del prólogo a la *Antología de poemas* de Ernesto Cardenal que le fue solicitada a Retamar por Ángel Rama para ser publicada por Folaget Nordau, en Estocolmo. Tomado de *"La poesía, reino autónomo"*, La Habana, 2000, y publicado en Internet en el sitio [http://www.lajiribilla.cu/2003/n133\\_11/133\\_32.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n133_11/133_32.html).

<sup>51</sup>V. *"De pronto suena en la noche una sirena..."* y *"Somoza desveliza..."*.

pacífico y creador (como en *Por los caminos van los campesinos*) del trabajo de guerra del hombre.

Si el principio de dualidad es propio de la literatura de Salomón de la Selva, con el recurso clásico de "*Estrofa/Antiestrofa*", como en *Evocación de Horacio*<sup>52</sup>, se expresa en "*La yeguas de Glauco*" como en "" que precede directamente en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*" a "*Grandeza de Ciudad*". Mientras "*Meditación del Estadista*" concluye:

"*A mí ya no me sirven porque el pueblo  
mejor que libertad quiere tirano*"<sup>53</sup>

"*Grandeza de Ciudad*" plantea en forma epigramática que reutilizará Cardenal:

"*Esto también dijo Focilides:  
Si está fundada en roca  
de buen gobierno,  
más vale una ciudad pequeña  
que Babilonia y Nínive*"<sup>54</sup>

Así la herencia política del discurso de Salomón de la Selva, basado en el recurso de la forma clásica para expresar realidades presentes, será apropiado por Cardenal, tanto en *Epigramas* (1961) como en los consecutivos *Salmos* (1964).

La comparación dariana entre grandes ciudades y figuras del pasado para plantearse lo contemporáneo es entonces un recurso que perdura del postmodernismo a la llamada postvanguardia.

El delineamiento político es siempre sutilmente subyacente en la poesía de Salomón de la Selva.

---

<sup>52</sup>*Antología Mayor*, pp. 180-181.

<sup>53</sup>*Versos y Versiones...*, p. 37.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 38.

En *Evocación de Horacio*, cuando se nos dice, dentro de una narración larga de índole política y vivencial: "*horacio no fue santo: Fue prudente*."<sup>55</sup>, para terminar (final del "*Cuarto Movimiento*" IV, V, VI) planteando las instituciones de leyes que necesita un buen gobierno para impedir que "*las animalias humanas, de la materna tierra/ sal(gan), en inmundo rebaño torpe y mudo,/ pelea(ndo) entre sí por las bellotas esparcidas*"<sup>56</sup>.

Planteamientos vivenciales que pasan, en *La Dionisiada*, *Evocación de Horacio* y hasta "*Lyra Graeca*", por el implícito autoanálisis del poeta, como en los poemas, que anteceden a "*Meditación del Estadista*", "*Amargura de Exilio*" ("*Jamás el exiliado tiene un amigo/ que lo sea de veras, sin dobleces,/ y esto es lo más amargo del exilio*")<sup>57</sup> y "*Los Agitadores*" ("*Créeme Kyrnos, agitadores quieren/ poner encinta a la Ciudad, preñarla/ para que de ella nazca rudo, feroz tirano*")<sup>58</sup>.

Como el Cifar de Pablo Antonio Cuadra, Kyrnos es el al que mudo se destina la palabra del poeta en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, conforme también la técnica de André Gide en *Los viñedos del Señor* (1923).

La voz poética que vimos es la que, conforme lo planteado por Aguirre en sus ensayos, es la que, en particular en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, define al poeta como portavoz del pueblo, es en las poesías tardías de Salomón de la Selva la que lo define como combatiente, no sólo contra los principios de vanguardia, sino también contra el sistema político interno de Nicaragua. Así vemos en "*Héctor y Andrómaca*":

"no te acongojes más, porque no hay hombre  
de tanta fuerza que conmigo pueda  
más de lo que el destino me depare.

---

<sup>55</sup>*Antología Mayor*, p. 195.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 324.

<sup>58</sup>*Ibid.*, p. 325.

*Que nadie, por prudente o valeroso  
o cobarde que sea, podrá nunca  
contra lo que el destino le señala."*<sup>59</sup>

"*Consagración*":

*"A que cantara las eternas verdades  
los eternos dioses allí me consagraron."*<sup>60</sup>

"*El Poder de la Poesía*":

*"y el belicosos dios, ¡Ares!, olvida  
por un momento breve  
el choque de la lanza en el escudo:  
tendido entre las dulces Gracias  
se rinde al gozo de la paz,  
¡tan potente es Apolo, el que domina  
la conciencia del hombre y la ilumina!*

*Pero los que Dios odia, los que El detesta,  
tiemblan de oírte."*<sup>61</sup>

Las Piérides que<sup>62</sup>, en "*El Poder de la Poesía*", castigan a los que "*Dios odia*", son las mismas que el poeta afirma:

*"En cuanto a mí, no corro prisa alguna de  
necesitar la piedad de las Piérides"*

Mientras advierte a su confidente en "*Orfeo*":

---

<sup>59</sup>Ibid., p. 335.

<sup>60</sup>Ibid., p. 337.

<sup>61</sup>Ibid., pp. 341-342.

<sup>62</sup>Ibid., p. 342.

*"Guárdta, entre rivales príncipes, por tu vida,  
de afiliarte a partido. Mira a Orfeo"*<sup>63</sup>

Es preciso recordar que Orfeo, el que se alejaba de las locuras políticas, también es ese rey pastor que tocaba de la lira.

Y *"La cólera de Creusa"* empieza:

*"¿Cómo seguir sin decir nada,  
oh alma mía, mordiéndome los labios,  
tapándole a mi dolor la boca"*<sup>64</sup>

Siendo la revelación que tienen que dar sus labios que por abandonar a Creusa:

*"¿Por eso, Apolo,  
Delfos te odiam  
la tierra en que naciste,"*<sup>65</sup>

*"Diálogo a medianoche"* especifica todavía:

*"la carga dura del renombre  
ni la más dura todavía  
del honor, sois libres  
del temor que a los grandes asalta."*<sup>66</sup>

La insistencia de *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales* en el tema político, además relacionado con el interés de Salomón de la Selva por la política, llegando a ser embajador de Nicaragua en Francia, y su labor de rescate, paralelo al de Pablo Antonio Cuadra,

---

<sup>63</sup>Ibid., p. 348.

<sup>64</sup>Ibid., p. 351.

<sup>65</sup>Ibid., pp. 353-354, la cita es de la p. 354.

<sup>66</sup>Ibid., p. 367.

en forma épica y heroica, elemento que la vanguardia nacional en particular el mismo Cuadra hereda de Darío, de las figuras-símbolos continentales, la aparición recurrente en su poesía, como en Cortés, de las figuras de la fe popular, Cristo y la Virgen, son datos que le dan sentido a la obra de Salomón de la Selva en su conjunto.

Permiten asimismo entender en "*Pregón a la muerte de Helena*"<sup>67</sup> (c. 1952-1953) la referencia troyana como símbolo de la situación política de la época, de manera similar a su reutilización en el cinema norteamericano contemporáneo, cuando *Troya* del 2004 de Wolfgang Petersen fue una evidente evocación, al igual que las demás películas épicas de la época, de la situación de combate huntingtoniana entre Oriente y Occidente en Irak.

Si todavía en *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*, con poemas como "*Dolor de Senectud*"<sup>68</sup> y la figura final de la muerte, se siente la, además proclamada, influencia de Darío sobre Salomón de la Selva, "*Danzón*" de 1921, con el repetido "(¡Ay negra dame la boca!)" y el ritmo del poema que se asemeja al de "*La Jalalela del esclavo bueno*" de Pablo Antonio Cuadra, y "*Habanera*", también de 1921, himno a las bellezas de una criada, comparada a la "*rumbera/ rubia de Rumania*" por la que un rey abandonó todo, y su coloquial primer verso: "*No sea bobo, ¡chico!*", recordándonos la posición dominante de Salomón de la Selva en la sociedad nicaragüense, y lo que, tratándose de los vanguardistas, Sobalvarro define como literatura con ideología de la hacienda paterna, estos dos poemas, "*Danzón*" y "*Habanera*"<sup>69</sup> presentan también la influencia de *Prosas Profanas* y sus evocaciones baudelairianas sobre el joven Salomón.

"*La Melancolía del Jardín*"<sup>70</sup>, por su parte, con la Belleza personificada "*Con paso firme y desesperado*"<sup>71</sup>, a la manera rimbaldiana,

---

<sup>67</sup>Ibid., "*Poemas dispersos (1917-1954)*", pp. 446-457.

<sup>68</sup>Ibid., p. 371.

<sup>69</sup>Los dos reproducidos en *Antología poética*, respectivamente p. 34 y p. 35.

<sup>70</sup>Ibid., pp. 37-41.

<sup>71</sup>Ibid., p. 37.



al oponerse a los aterradores para el poeta "*estampidos del cañón*", "*Terribles oscuridades hacinándose*"<sup>72</sup>, y su conclusión surrealista: "*Mi sangre una vez corrió en un jardín*"<sup>73</sup>, publicado en *Acción poética*, revista de México, en octubre de 1922 (vol. 1, No 1, p. 20)<sup>74</sup>, por su tonalidad y su lugar de publicación, revela, al igual que el baudelairianismo de los dos poemas anteriormente citados, el vanguardismo original de Salomón de la Selva.

La misma serie de *Cantares y Canciones*<sup>75</sup> de 1923-1924, con el formato del cantar y la canción y el motivo de la guitarra, relacionado con lo morisco, son elementos encontrados en García Lorca. "*Guitarra morisca*" termina sobre la imagen dual de la ciudad española y nicaragüense de "*Granada, / ... tomada*"<sup>76</sup>.

#### 4. Conclusión

La obra de Salomón de la Selva, leída desde la perspectiva de su intercambio permanente entre los movimientos de su época, lo hacen ver, más aún que Cortés, tal vez porque Salomón conoció círculos literarios fuera de Nicaragua, como un autor clave del pasaje de Darío a la vanguardia.

También el estudio de su obra revela como rasgos permanentes:

1. El darianismo como premisa al discurso patriótico, épico.
2. El uso de lo coloquial dentro de una perspectiva de poder (narrar la situación socio-política y económica del país, como vemos en el poema a Wall Street, pero también, paradójicamente, como en la vanguardia, posición que define la posición de Salomón en la sociedad, desde fuera de la clase pobre que describe).
3. Lo épico como expresión de la grandeza nacional, regional y continental.

---

<sup>72</sup>Ibid., p. 39.

<sup>73</sup>Ibid., p. 40.

<sup>74</sup>Ref. in *ibid.*, p. 41.

<sup>75</sup>Ibid., pp. 43-49.

<sup>76</sup>Ibid., p. 45.

4. Una derivación de lo coloquial a lo universal comparable a la sufrida por representantes de la vanguardia como Coronel Urtecho y la postvanguardia como Cardenal.
5. Un vanguardismo basado en la reseña vivencial y el collage de la misma, pero con valor autobiográfico fuerte.
6. El uso de lo épico, como en Cardenal, para mitificar lo contemporáneo.
7. El interés neo.dariano y pre-vanguardista desde *Tropical Town and other poems*, sensible desde el título, de hablar de Nicaragua elevándolo al rango del país de recepción del poeta: los Estados Unidos, en un perpetuo ir y venir de la mirada del poeta hacia su país.
8. La inscripción, como en Pablo Antonio Cuadra y Coronel Urtecho, de la poesía de Salomón de la Selva, en la influencia norteamericana, y, como en Darío y Cabrales, francesa.
9. El uso de lo mítico y clásico para describir situaciones políticas de dictadura.
10. El uso de lo coloquial para definir a la gente de Nicaragua, y a Sandino.
11. Lo épico como forma de expresar suavemente la violencia de los hechos, encubriéndola bajo el manto de la referencia clásica.
12. **Por lo tanto la unión entre Salomón de la Selva y la propuesta vanguardista de nacionalismo épico, es decir, de reducción de lo universal a lo nacional.**
13. Lo clásico como posibilidad de proveer Nicaragua de una orientación política, dentro de un afán remitido a Bello y los próceres de la Independencia, como hacen constar los poemas a México y a Hamilton.
14. Lo coloquial visto como imagen de lo nicaragüense, versus el progreso como imposición, dentro del mismo debate que un Haya de la Torre por ejemplo.
15. Lo clásico como posibilidad de unir el atraso económico de Nicaragua con la tensión hacia la creación de instituciones viables.
16. Lo clásico como forma de humanismo ya evocado por Bello ("*Modo de escribir la historia*" (*El Araucano*, Santiago de Chile, 1848), manera

de conocerse y tener un pensamiento ordenado sobre la historia y la política.

17. Lo coloquial como valor propio.
18. Lo coloquial como valor nicaragüense, identificado y/o expresándose a través de formas naturales (flora, nombre de ciudades) y rituales populares (como en Cortés).
19. Lo clásico como poder y organización de las grandes ciudades, como en New York (véase la "*Acroasis*" a *Versos y Versiones Nobles y Sentimentales*).
20. **Por lo tanto la unión entre Salomón de la Selva y la herencia dariana de universalización de lo nacional.**

## **La traducción del *Soldado desconocido* de Salomón de la Selva y sus implicaciones para la comprensión de su obra**

El cantante francés Gilbert Bécaud, conocido en Nicaragua por "*Nathalie*", explicaba que cuando entraba en escena lo hacía como si tuviera que librar una batalla, lo que le daba su energía, por la que se le llamó el Señor Cien Mil Voltios.

Esta noche celebramos alegremente la edición bilingüe del *Soldado desconocido*, muestra del intercambio cultural entre dos países, pero al mismo tiempo, también conmemoramos, asimismo, el Centenario del inicio de la Primera Guerra Mundial. Así que nuestro encuentro es de doble sentido.

De la misma manera, pensar esta traducción es pensar, a la vez, la literatura nicaragüense en el mundo, y las características, más específicas, de Salomón como autor y poeta, dentro de su época y su mundo.

### **1. Traducir como campo minado: traducir es hablar del material nacional**

Siguiendo esta dicotomía, plantearemos las presentes reflexiones.

Cabe mencionar, desde un inicio que el acto original, que nos permite estar aquí esta noche, además, obviamente, de la escritura por Salomón de su poemario, y del impacto que pudo tener dentro de la literatura nacional, fue un acto comprometido, en cierto sentido, con la literatura y la cultura nicaragüense, el de su traducción.

Dicho acto, es decir, ante todo interés, nos puso ante una realidad, que veremos que tiene consecuencias en el estudio de Salomón, como de los otros autores del panteón nacional, y que es la falta de conservación, por ende la falta de lectura posible (salvo

en casos particulares, como la dedicación de Jorge Eduardo Arellano a la recopilación, y, más esporádicamente, de Julio Valle-Castillo), en el sentido en que Andrés Bello planteaba que para filosofar sobre un objeto, en su caso la historia de Chile, es preciso y necesario primero describirlo a cabalidad.

Para muestra un botón. Si bien hay que rendir homenaje a la publicación de Salomón por Valle-Castillo o a la de Pablo Antonio Cuadra y Carlos Martínez Rivas por sus familias respectivas, o de Alejandro Serrano por el Foro Nicaragüense de Cultura, estos ejemplos no son más que las excepciones que confirman una regla general: el patrimonio nacional no se conserva, no se publica, no se reedita. Sino por esfuerzos particulares, por ende demasiado aislados para poder ser sistemáticos. Para no ir muy largo, la bella (por lo que de ella conocemos - ya que nunca tuvimos acceso, por eso mismo, al conjunto completo de los numerosos y esparcidos volúmenes, los cuales, como todo lo demás, ni se encuentran en la carente en muchos aspectos Biblioteca Nacional -) edición completa de la obra de Azarías H. Pallais nunca más se volvió a publicar. Y es lo más probable que igual ocurra con las de PAC y CMR:

Así, nuestra traducción de Carlos Martínez Rivas fue la más completa (más completa que la mexicana de referencia) desde su muerte hasta la publicación por Pablo Centeno Gómez de la obra del poeta, más de diez años después de su fallecimiento.

Hasta la fecha fuimos el único en haber publicado, y traducido, casi integralmente la obra de Alfonso Cortés, uno de los Tres Grandes. Las ediciones nicaragüenses son los 30 poemas de Cardenal y una selección un poco más amplia de Arellano.

Nuestra traducción del *Güegüense* en el 2001, la tercera en lengua que no sea el español (después de la de Brinton al inglés y de la de Cerrutti al italiano), y la primera y única en francés, permitió,

al año siguiente, que se pudiera pretender presentarlo como Patrimonio de la Humanidad ante la UNESCO.

En su artículo "*Miradas cruzadas/ configuraciones recíprocas - Sobre la traducción, difusión y recepción de las literaturas centroamericanas en Francia y Alemania*", Julie Marchio y Werner Mackenbach (*Centroamericana* 22.1/22.2 *Revista semestral de la Cátedra de Lengua y Literatura Hispanoamericanas*, ISSN 2035-1496, *Actas del II Coloquio-Taller Europeo de Investigación RedIsca - Rebeliones, (R)evoluciones e Independencias en Centro América*, Milano, 18-19 noviembre 2011, Università Catolica del Sacro Cuore, EDUcatt 2012, p. 260), quiénes rastrearon el número de autores nicaragüense traducidos al francés hasta hoy, fijan su número a 19, haciendo así de nuestra pequeñas casa editorial, Bès Éditions, con 8 autores nicaragüenses traducidos, sin nombrar los más de cincuenta publicados entre Bès y su extensión la revista Gojón, la primera principal difusora de la literatura y la cultura nicaragüense en lengua francesa. A sabienda, como lo expresan Marchio y Mackenbach (p. 258), que los autores traducidos, fuera de nuestra editorial, lo fueron por grandes editoriales (dos en concreto: Gallimard y Albin Michel), y fueron unos pocos (principalmente Gioconda Belli, Sergio Ramírez y Ernesto Cardenal, pero también Claribel Alegría y Lizandro Chávez Alfaro, "*es decir* (en el contexto de) *una literatura de compomiso político*", pp. 261-262).

Por ende, es con doble pertinencia, de estudio y dedicación al material nacional, como de principal traductor y editor de la literatura y la cultura nicaragüense en el mundo francófono, que, entre la celebración y el recuerdo de la batalla, advertimos de nuevo, aprovechando esta ocasión jocosa, la falta de atención institucional

en la preservación de una cultura que nace y se deshace al paso y es la nuestra.

Y también, asimismo, recordando de nuevo la advertencia de Bello, nuestra, parelalea y consecutiva, aficción para la antología antes que para la obra completa, error conceptual que podemos nombrar en la selección de la mal llamada "*obra completa*" de CMR, de la cual fueron sacada, en distintos momentos, por distintos compiladores, lo que según ellos, los citamos: "*no era digno de CMR*". La antología es válida cuando ya se tiene de sobra las obras completas, como para orientar la lectura, presentar lo más destacado, para estudiantes o aficionados. Mientras no se tienen las completas, además de inútiles e improductivas, las antologías son perversas en eso que, como en el caso sonado de Cortés, crean una imagen distorsionada del autor, reducida y caricaturesca (volveremos sobre ello).

Vamos a ver enseguida las implicaciones que aquello tiene para la lectura, el análisis, y la comprensión del material nacional, con el caso concreto del poemario hoy promocionado de Salomón de la Selva.

## **2. Salomón ante el mismo**

### **2.1. Salomón y su cronología**

Hace algunos años el poeta Álvaro Urtecho, nuestro amigo recordado y entrañamente extrañado, argumentaba, en su ponencia, titulada "*Una experiencia poética de vanguardia: 'El soldado desconocido' de Salomón de la Selva*", del *VI Simposio de Literatura nicaragüense* de la UNAN-Managua (1991), dedicado a Salomón y a Alfonso Cortés (sobre el que, también, expuso Álvaro en el mismo Simposio, con la ponencia "*Alfonso Cortés: la experiencia profunda del Ser*", <http://lacultura-aburto.blogspot.com/2011/05/viii-simposio-de-literatura.html>), la posibilidad de que el poemario de Salomón no sea

la expresión de una vivencia real, sino una representación poética. A lo que Raúl Arévalo en su artículo "*Salomón de la Selva y la ética del combatiente*" (*Cátedra*, No 7/8, 1994, se puede leer en línea <http://revistacatedra.unan.edu.ni/index.php/catedra/article/view/206>) contestó reconociendo en la obra las etapas psicológicas del combatiente en la guerra.

Lo anterior, en primera instancia, nos hace recordar el problema historiográfico nacional.

Por nuestra parte, en la lista de los nombres de los soldados de los batallones del Loyal North Lancaster Regiment (al que según Arévalo, que lo nombra por equivocación "*Royal*", p. 100, perteneció Salomón) durante la Primera Guerra Mundial, en su sitio oficial (<http://www.loyalregiment.com/soldiers-stories/>), no pudimos hallar el nombre del poeta.

Otros elementos son que su participación concreta en la guerra tendría que haberse enmarcada entre, como recuerda Ernesto Mejía Sánchez (*Acroasis del "Acolmixtli Nezahualcóyotl"*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1980), "*el invierno de 1914-1915 (donde) conoce personalmente a Rubén Darío en Nueva York, a quien acompañó a una conferencia recital ofrecida en la Universidad de Columbia el 4 de febrero de 1915*" y la publicación en 1918, siempre en "*en Nueva York (de) su primer libro de poesía: Tropical Town and Other Poems*"

([http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva](http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva)). De hecho Salomón frecuentó los círculo de los jóvenes poetas newyorkinos como Stephen Vincent Benet and Edna St. Vincent Millay, suponiéndose que tuvo una relación con esta última ([http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva#cite\\_ref-Mej.C3.ADA\\_S.C3.A1nchez\\_1-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva#cite_ref-Mej.C3.ADA_S.C3.A1nchez_1-0)) durante esta misma época.

La permanencia de Salomón en los Estados Unidos, lejos de haber sido puntual nació del encarcelamiento de su padre, contra el



cual habló con el presidente Zelaya, que a raíz del discurso del niño de doce años liberó a su padre y mandó al joven a estudiar al Williams College de Williamstown, Massachusetts, donde posteriormente fungiría como profesor de español ([http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva#cite\\_ref-Mej.C3.ADA\\_S.C3.A1nchez\\_1-0](http://en.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva#cite_ref-Mej.C3.ADA_S.C3.A1nchez_1-0)). Nacido en 1893, estamos, por ende, hablando de una permanencia en los Estados Unidos desde los primeros años del siglo XX hasta la primera mitad de los años 1920.

Sin duda alguna, esta situación de ambigüedad temporal es la que define mejor que cualquier otra dos elementos discursivos para entender el curso de la literatura nacional en su expresión y recepción:

1. Su perpetua reconstrucción desde cierta ausencia documental (exceptuando las fuentes testimoniales, que no dejan nunca de ser sujetas a caución), lo que también se puede decir de cualquier otra forma artística y cultural (artes o música);
2. La importancia, aún no suficientemente valorada, dentro de y para la historia de los estilos, del aspectos propiamente literario en la producción nacional, como internacional; así "*El Pájaro Azul*" de Darío tiene correspondencias en Daudet y la estructura de *Prosas Profanas* recuerda la de *Las Flores del Mal*, como mostramos en otros textos.

En el caso particular de Salomón, no podemos olvidar que *El Soldado desconocido*, escrito y, más interesante aún, publicado después de *Tropical Town*, y en 1922, es decir, doblemente, primero a destiempo del período de guerra, pero con posterioridad al que

publicó saliendo el mundo de la Primera Guerra Mundial, tiene correspondencias directas con Apollinaire.

Pero precisamos todavía un poco más.

*El Soldado desconocido* fue publicado en México en 1922, es decir después del período estadounidense de Salomón; y cuatro años después del fin de la Guerra;

Fue publicado en español, cuando su primer poemario publicado, al final de la Guerra, lo fue en inglés, lo que, se nos puede decir, no es de extrañar, aún si fue voluntario en el cuerpo del ejército inglés; aún así, no deja de ser curioso el hecho de que la elección, entonces, de la lengua del *Soldado* sea el español, y no el inglés; es decir, rodeado de anglófonos, y debatiéndose en una guerra donde los aliados más próximas eran franceses e ingleses, es curioso que la lengua que le haya venido naturalmente haya sido el español, cuando, estando en New York, produjo, para describir su país natal, poemas en inglés;

El orden mismo de publicación resulta llamativo, ya que, se supone, tratándose de autopublicaciones, al final, como en los casos de Darío o de Cortés, el poemario publicado de primero tendría que ser el primero en haber sido escrito, es decir también con un mínimo de tiempo entre el proceso de escritura y el de publicación (ya que no se planteó tampoco la publicación de un segundo poemario por el éxito comercial del primero, lo que hubiese podido justificar la recuperación *in extremis* de un poemario escrito al mismo tiempo para salir del paso);

Finalmente, el mismo espacio de tiempo entre la publicación de los dos poemarios permite pensar (al igual que el idioma elegido para la escritura de los poemas) que favoreció, precisamente, un tiempo de escritura del segundo en ser publicado, por ende, en todo caso, no parece haberse escrito *in situ*. Lo que, de tajo, elimina la

interpretación de los pasos psicológicos del combatiente dentro de la guerra propuesta por Arévalo.

## **2.2. Salomón y sus motivos**

### **2.2.a. Salomón comparado con Darío**

Otro dato externo nos induce a ver en *El Soldado desconocido*, más que una obra biográfico, una recreación poética, es el hecho de que si lo comparamos con los primeros poemarios de Darío, pensamos específicamente en *Abrojos* (1887), en *El Soldado desconocido* no aparece el motivo del viaje que sí aparece en *Abrojos* (con el motivo del "mar"), que Darío emprendió hacia Chile, sobre consejo del salvadoreño Juan José Cañas ([http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_Dar%C3%ADo](http://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_Dar%C3%ADo)), motivo en el caso de Darío que está referido desde los primeros versos del poemario (después del "Prólogo"), al igual que la dedicación a Manuel (en el "Prólogo", entiéndase Manuel Rodríguez Mendoza, *ibid.*), con referencias a las experiencias amorosas del poeta y a sus primeras partidas de Nicaragua para El Salvador (o así entendemos los primeros apartados después del "Prólogo").

Por ende, nos resulta lógico pensar que, y amén del proceso de selección final por el poeta para la organización de su obra, antes que referencias a la guerra en sí, deberíamos hallar en el poemario de Salomón (más aún cuando pensamos que dedicó todo un poemario a su lejana tierra con *Tropical Town*) referencias a la partida, ya que al final tenemos un énfasis particular sobre el regreso (a partir, en particular, del poema "Noticias de Nicaragua"). De hecho, el "Prólogo" del *Soldado desconocido* induce a aquello, por la oposición entre nacionalidades.

### **2.2.b. Salomón comparado con Apollinaire**

Sin embargo, y, a pesar del título de la "*Primera Parte: Voluntario Romántico*", lo que encontramos ahí son metáforas de toque entre medieval y vanguardista (pensamos a las pinturas de Chagall desde los años 1910), como el segundo poema "*La Muerte afina su violín*".

Pero también, lo que hallamos es una similitud extraña con el primer poema de *Caligrammes* (1913-1916). Ahí donde Apollinaire escribe en el poema "*Liens*" sobre la unión de las naciones:

*"Cordes faites de cris*

*Sons de cloches à travers l'Europe*

*Siècles pendus*

*Rails qui ligotent les nations*

*Nous ne sommes que deux ou trois hommes*

*Libres de tous liens*

*Donnons-nous la main"*

Asimismo Salomón escribe en el corto poema "*Testamento*", que citamos íntegro:

*"¡A vosotros, a todos vosotros los que puro  
cariño me brindasteis!... Con intelecto claro  
y con hondo sentir y con valor seguro,  
capitán de mi propia fortuna, me deparo  
el singular vehículo que me lleva a la suerte;  
y si, privilegiado, devolver puedo al suelo  
la vida que me diera, la gloria de mi muerte  
os lego y mi leyenda: ¡que acorde con el cielo  
quise morir; que un día*

*se estremeció mi barro de antigua bizarría  
hispana, inglesa e india, mis tres sangres, y tuve  
un coraje de siglos y de razas y de  
saber ser mar, volcán y roca y río y nube  
por orgullo y nobleza y por gracia y por fe!"*

Sin embargo, si Apollinaire cumple con la premisa que expresamos en su segundo poema, a saber acerca del recordatorio del lugar de partida añorado, mediante la evocación de "*la jolie jeune fille*" y de los símbolos por así decir futuristas y vanguardistas en general de la contemporaneidad (las torres, los pozos), Salomón transforma simplemente dicha beldad femenina del recuerdo en la Muerte esperando al recién alistado, y, de hecho, opuesta a las muchachas de antaño ("*Muchachas garridas, doncellas ¡doncellas!*" y a las del poema de final del poemario "*La Paz*").

Dicho de paso, la enumeración de Apollinaire en este segundo poema de los lugares del orbe ("*Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles*") prefigura la ya citada de Salomón en su primero.

Los aviones del siguiente poema de Apollinaire se opone a las situaciones marítimas del paso hacia el continente de Salomón.

Las alusiones de Apollinaire en este poema ("*Paysage*") a los taxistas y a la humanidad esclavizada hacen eco a la enumeración de Salomón en "*Vergüenza*". Al igual que el posterior "*À Nîmes*".

Lo largo del poema "*Paysage*" de Apollinaire se opone a lo corto de los de Salomón en la Segunda Jornada de su poemario.

Las metáforas de Apollinaire, por oposición a Lucifer, acerca de cierta salvación por el arte ("*les prophètes*" - "*collines*"), como la tranquilidad del poeta en su recorrido quien no espera ya nada:

*"Je me suis enfin détaché*

*De toutes choses naturelles  
Je peux mourir mais non pécher  
Et ce qu'on n'a jamais touché  
Je l'ai touché je l'ai palpé*

*Et j'ai scruté tout ce que nul  
Ne peut en rien imaginer  
Et j'ai soupesé maintes fois  
Même la vie impondérable  
Je peux mourir en souriant"*

Es similar al despecho que ser poeta causa, en sentido ahí negativo, a Salomón en "*Vergüenza*".

El recorrido de "*Les Collines*" corresponde al de "*Primera Carta*" de la Jornada Tercera.

El horror de "*Heridos*" nos remonta a la salida en el recuerdo ante el mal de la guerra de "*Fumées*", que sin embargo encontramos en "*Curiosidad*".

Lo lluvioso de la guerra, que lo embarra todo, en "*Remordimiento*" por ejemplo, pero en el poemario de Salomón en general (véase así también "*Comienzo de batalla*" y "*El canto de la alondra*"), se expresa en Apollinaire en "*20 canonnier conducteur*".

Los mismos ruidos extraños que crean tensión en "*Curiosidad*" entre los soldados de cada campo que se oyen sin poder verse corresponde a la misma situación extraña de la penúltima estrofa de "*Veille*". De hecho, en el orden del texto, mientras la última estrofa de "*Veille*" es un calligrama acerca de (último verso) "*la lune qui me regarde écrire*", el poema que sigue "*Curiosidad*" trata, como su título indica, de "*La Lira*" del poeta. Además, "*Ombre*", poema directamente consecutivo a "*Veille*", retoma el tema de la

escritura poética como pérdida (presente tanto en "*La Lira*" como en el anterior "*Vergüenza*").

Mientras el poema "*C'est Lou qu'on la nommait*" (segundo poema después de "*Veille*") donde se plantea el cambio de los "*loups*" (que, en francés, son tanto los lobos como máscaras) y que, dice el poeta, se transformaron en tigres, que son los soldados, "*Comienzo de batalla*" (que sigue directamente en el poemario a "*La Lira*") - hay, entonces, cierta secuencia implícita (o recuerdo) en los poemas entre ambos poemarios - trata del miedo producido por el enmascaramiento de los combatientes, "*iguales a demonios*".

Si la parte que va de "*Granadas*" a "*Elegía*" tiene vida y contenidos absolutamente propios, ya que evoca una consecutividad del bombardeo a la toma de prisioneros y la muerte del compañero de armas, el uso de onomatopeyas en "*Granadas de gas asfixiante*" ("*Pló-pló-pló-pló*") recuerda el "*pan pan pan*" de "*SP*" de la parte "*Case d'Armons*", también remitido a las granadas de gas (como lo demuestra los versos: "*Pour lutter contre les vapeurs/ les lunettes pour protéger les yeux/ au moyen d'un masque nocivité gaz/ un tissu trempé mouchoir des nez*").

El justo anterior "*Reconnaissance*", con sus metáforas ("*Le galop bleu des souvenirs.../... les canons des indolences*"), prefigura las de "*Granadas*" ("*Porque me parecieron/ pájaros que volaban las granadas,/ - golondrinas de los atardeceres,*"), justo anterior a "*Granadas de gas asfixiante*".

La tranquilidad del desconocimiento de sí mismo ante el espejo, que presenta un momento de intimidad entre la violencia de los poemas anteriores sobre las granadas y los siguientes, en "*Camouflage*" de Salomón recuerda la "*Guerra paisaible ascèse solitude métaphysique*" del caligrama "*Visée*" que sigue "*Reconnaissance*".

"*Al Asalto*", que termina por una organización algo visual del texto hacia delante (fuerza de empuje de los combatientes) reproduce la "*Rapidité attentive*" de "*Saillant*".

"*Mutation*", "*Oracles*" y "*14 Juin 1915*", incluyendo también "*Vers le Sud*" y las evocaciones de las ranas de "*Échelon*", encuentran eco en los poemas de las Jornadas Cuarta y Quinta del *Soldado desconocido* sobre el reencuentro y los llantos de las mujeres (en particular en "*La Balada del Retorno*"), ante los que vuelven y los que no.

El reencuentro, más místico y de pedido de perdón por la humanidad en Salomón, de final del poemario, de las imágenes de la paz, como el organillo en Salomón de "*Valor*", corresponde de los fuegos artificiales de "*Fête*", poema que, de hecho, sigue "*Toujours*", de similar preocupaciones morales después de la guerra que en Salomón.

El desapego a lo terrenal de "*Valor*" se representa también en "*La boucle retrouvée*" en sentido de pérdida, mientras el siguiente "*Le refus de la colombe*" prefigura a su vez "*El Palomar*".

El misticismo de la Jornada Quinta se reproduce en el largo poema "*Chant de l'Honneur*" acerca de Cristo.

Vemos cierta similitud entre la evocación de Li Po en "*La trinchera abandonada*" y "*Le palais du tonnerre*" por el ámbito metafórico, de nuevo, de la representación de la guerra.

El poemario de Apollinaire no termina con el regreso, a diferencia del de Salomón, pero sí contempla figuras dicotómicas, en sus últimas partes, entre los fuegos de la guerra y de los acampamentos, por una parte, y lo rural de la vida civil, como en "*Chant de l'horizon en campagne*" o "*Le vigneron champenois*".



Finalmente, sin duda, y saliéndonos del poemario de los *Caligramas*, la más acertada prueba de la influencia de Apollinaire en Salomón es la correspondencia entre el final de "*El Puente*": "*Sobre el puente ahora/ van las ilusiones.*", en estos dos últimos versos, pero también en la enumeración en todo el poema de lo y los que en el puente "*Han pasado*", y "*Le Pont Mirabeau*" (publicado originalmente en la revista revue *Les Soirées de Paris* en febrero de 1912, y posteriormente integrado al poemario *Alcools* de 1913):

*"Passent les jours et passent les semaines*

*Ni temps passé*

*Ni les amours reviennent*

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

*Vienne la nuit sonne l'heure*

*Les jours s'en vont je demeure"*

### **3. Salomón y el postmodernismo como símbolo**

Se no podrá oponer, a todo lo anterior, que, confirmando el análisis de Arévalo, al contrario, las coincidencias temáticas entre Salomón y Apollinaire, más que apuntar a una retoma de motivos, evidencia la comunidad de experiencia en la guerra.

Tal vez, pero el considerar Salomón desde la historia es también considerarle desde su cronología, lo dijimos, y desde la historia de los estilos.

Por ende, el temario del *Soldado desconocido*, como su tema general (apología del héroe contemporáneo, elevación de la acción actual al rango de tema digno de dedicación), revela, como su aproximación novelada a la gesta de Sandino en *La guerra de Sandino o el pueblo desnudo* (1935), como su liderazgo sindicalista (1925-1929)

y su apoyo a Sandino en los años 1930 ([http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n\\_de\\_la\\_Selva](http://es.wikipedia.org/wiki/Salom%C3%B3n_de_la_Selva)), revela la orientación, estéticamente hablando, no sólo de índole postmodernista, entendiéndose el modernismo como una expresión parnasiano, sino vanguardista, tanto en su participación en los grupos newyorquinos, como en su interés por describir la choza y el ámbito rural nicaragüense en *Tropical Town*, dentro de un temario que será compartido por Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Pasos, Ernesto Cardenal o Fernando Silva.

Así, desde Salomón, volvemos a encontrar lo que nos indicó la traducción de Alfonso Cortés: la presencia fundamental, pero nunca, a nuestro sentido percibida claramente, en los Tres Grandes, de motivos vanguardistas.

En Cortés de la flora y la fauna nicaragüense (lo que lo asemeja a PAC), en particular en sus últimos poemarios, y hasta de la gritería en sus primeros poemarios.

En Azarías H. Pallais, el recurso en *El poeta a su balcón*, de la interrupción del poema, de lo inesperado (las visitas), de la vida cotidiana en su más sencillo aspecto (como la puesta de los calcetines, que encontramos en un poema de Cortés) y de la *mise en miroir* de las lecturas del poeta.

#### 4. Conclusión

Lo que, dentro de una perspectiva de estudio del patrimonio literario nacional, nos conduce a plantearnos el envolveramiento de Darío, en su prosa, en particular periodística, como en su poesía (aparición de caligrama en la oda "*A Roosevelt*", como lo ha notado Julio Valle-Castillo), en elementos del realismo social, pero también, a nivel estilístico, lo que lo hizo desconocer por la crítica francesa en su traducción en los años 2000, el rebajamiento, involuntario, de la palabra como cuenca para la expresión de la acción en el Parnaso

francés (Nodier, Théophile Gautier, en este último la acción en *Le capitaine Fracasse* siendo abandonada hasta el cansancio por la enumeración delicada y preciosista de elementos y descripciones) a provecho de un situacionismo de cuentos de hadas (prefigura de la *heroic fantasy*) propio del género más inglés que francés (Charles Kingsley, Lewis Carroll, Tolkien).

El mismo encuentro de Darío con Salomón en Nueva York, confirma la importancia de Darío para la vanguardia, ya que en aquel momento Salomón vivía entre los jóvenes autores newyorquinos del momento. Por otra parte, asimismo, los temas del joven Salomón en *Tropical Town* son los mismos que elegirá la vanguardia nicaragüense, desde PAC y Joaquín Pasos hasta Ernesto Mejía Sánchez o, en artes, Peñalba y el posterior movimiento Praxis, hasta la Solentiname de Ernesto Cardenal: la choza, el pueblo, etc., temas, como diría Hugo en su introducción a *Hernani*, que mezclan la vanguardia literaria con intereses de vanguardia política y social.

Por otra parte, el interés desde su primer poemario (sobre lo que hay que insistir) en la descripción rural de su país, por parte de Salomón, en el ámbito de los distinguidos y urbanos círculos newyorquinos (más cercanos a las evocaciones de las torres, el cable, y los transportes, de los vanguardistas europeos, de Apollinaire a Marinetti), revela, sin espacio para la duda, una orientación, que encontramos en Salarrué en El Salvador, de un regionalismo tercermundista, que determinó, por ende desde el postmodernismo, no desde la vanguardia, que sólo lo retomó del modernismo (véase el buey de la niñez de "*Allá Lejos*" de Darío), la construcción ideológica y narrativa (en prosa) del ideario nicaragüense. Lo que, por otra parte, explicaría la mayor evolución temática de la poesía nacional (como podemos comprobar en las publicaciones del CNE), por haber sido influenciados los jóvenes poetas por su situación

vivencial en la ciudad, aunque inexistente, de Managua, en la comunidad centroamericana de los Festivales, y en cierto acceso, directo (como en el caso de los Literatos) o indirecto (por las traducciones de la poesía norteamericana por Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal), al *corpus* de la literatura contemporánea. Al contrario, la deconstrucción del panorama visual urbano nacional y su estancamiento en una definición neo-colonial (Granada) o de casas unifamiliares de dos aguas (en general) no promoviendo, como tampoco el ámbito ante todo agropecuario de la economía nacional más que industrial, la aparición de géneros consistentes en la narrativa, la cual se dedica a retomar una tradición iniciada por la vanguardia, y desarrollada por Mejía Sánchez, de reproducción de las leyendas del folklore, o de un ámbito vivencial de traspatios y rincones (en el sentido en el que Bachelard considera *La poética del espacio*), de lagos y volcanes, a como la plástica también lo concibe.

